



Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles.

Estelle Doudet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/apparences/433>

ISBN : 978-2-8218-0208-7

ISSN : 1954-3778

Éditeur

IRHiS-UMR 8529

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Estelle Doudet, « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles. », *Apparence(s)* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 28 août 2008, Consulté le 01 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/433>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2019.



Les contenus de la revue *Apparence(s)* sont disponibles selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles.

Estelle Doudet

Toute réalité est conçue et perçue [au Moyen Âge] comme un masque de la Réalité. L'allégorie remplace ce masque trivial par un voile plus léger et que l'on suppose mieux transparent. Il n'en reste pas moins voile, déguisement, masque.

Paul Zumthor, « Les masques du poème »¹.

- 1 Les critiques qui, au XIX^e et au XX^e siècles, se sont penchés sur l'étonnante floraison théâtrale qui caractérise un siècle méconnu de littérature française, de 1450 à 1540, ont unanimement remarqué que la mode allégorique du Moyen Âge finissant s'était diffusée et complexifiée au contact de nouveaux genres, comme le théâtre. Mais la scène médiévale, où se conjuguaient l'obscur naissance d'une écriture et l'agonie d'une rhétorique surannée, n'a mérité, aux yeux de Gustave Lanson et de beaucoup de ses successeurs, qu'un silence poli et un oubli salutaire². Néanmoins, il faut tenter d'interroger la relation entre l'allégorie et le théâtre médiéval, en particulier celui des moralités et des sotties³.
- 2 Pourquoi la personnification allégorique est-elle choisie comme l'un des moteurs du drame ? Puisant son origine dans un acte rituel, le théâtre médiéval a d'abord pour dessein de mettre en scène le fondement de la doctrine chrétienne : l'Incarnation⁴. Jouer la Passion est une des voies de *l'Imitatio Christi*. Le fils de Dieu fait homme est figuré par un acteur devenu, le temps de la représentation, son *imago*. Or la problématique de l'Incarnation et celle de l'identité chrétienne qui lui est liée trouvent naturellement une expression dans le trope du passage entre abstraction et personnification, entre éternité du sens et contingence. Pourtant cette présence de l'allégorie sur scène ne va pas de soi. De la figure de mouvement entre deux sens, *aliud verbis aliud sensu* telle qu'elle est définie par les rhétoriques classiques, elle devient, lorsqu'elle monte en scène, une *persona ficta*. Ce transfert de fonctionnement n'est pas sans conséquences.

- 3 La situation de l'allégorie scénique est particulièrement complexe. Elle l'est d'autant plus lorsqu'elle entre dans le jeu de masques propre au théâtre des sotties. Allégorie déguisée, trope cachant son sens, la personnification se perd dans les identités incertaines que lui propose le monde des Sots. Et pourtant elle participe à l'action ; ses jeux de masques sont souvent le centre du jeu. Le déguisement affecte-t-il son être et signe-t-il la faillite d'un trope médiéval ? Son insertion dans le monde des faux-semblant peut-il nous apprendre davantage sur l'univers idéologique complexe des sotties ?
- 4 La personnification classique repose sur la transparence du rapport entre son nom et son être. Cependant, le siècle où elle apparaît sur la scène est traversé par une crise fondamentale de la représentation, issue de l'affrontement du nominalisme et du réalisme. L'épistémologie nominaliste, développée par Guillaume d'Ockham au XIV^e siècle⁵, remet en cause la connaissance du monde par l'abstraction, en discutant en particulier le passage de l'objet au signe verbal par le truchement du concept. Ce renversement idéologique ébranle le système platonico-réaliste qui dominait jusque-là les esprits médiévaux et qui, entre autres, soutenait le fonctionnement herméneutique de l'allégorie. L'allégorie peut désormais renvoyer à un *aliud sensu* non transcendant, mais contingent ; l'adéquation entre son nom et son être ne disparaît pas mais est fortement ébranlée – ouvrant ainsi la voie au masque et au brouillage des identités. Les dramaturges profanes des XV^e et XVI^e siècles ne sont pas pourtant des théologiens. Nous nous permettons donc de nuancer les affirmations des critiques qui voient dans la révolution nominaliste la clé de la crise allégorique à la fin du Moyen Âge⁶. Il nous semble plutôt que les écrivains ont découvert dans les problèmes épistémologiques de leur époque l'occasion de faire d'un trope traditionnel un espace d'expérimentation.
- 5 La seconde raison est une conséquence sociale de la première. Les XIV^e et XV^e siècles, marqués par la permanence de guerres civiles ou internationales et par des catastrophes sanitaires sans précédents, sont une ère du doute. L'ébranlement nominaliste fait vaciller les fondements de la vérité et rend plus sensible l'importance des (faux) semblants. La stabilité conceptuelle cède à la polyphonie. Les valeurs se décalent et se questionnent. De Villon à Commynes, la génération de Louis XI apprend que l'apparence précède l'essence⁷. La scène profane se peuple de déguisements et raille les « gens d'apparence », *gorgias* et élégantes qui affirment leur position sociale par un costume extravagant⁸. La dénonciation de la *Sottie des Sots qui corrigent le Magnificat* justifie comiquement les atours démesurés des demoiselles à la mode par des besoins triviaux. Le couvre-chef des fous n'est pas loin du hennin :
- Dando Mareschal :
De quoy servent ces hauts atours
Et ces bonnet à ces pucelles ?
Mais ces queues à ces demoiselles
Est-ce pour balayer le plâtre ?
Maître Aliborum, corrigeur de *magnificat* :
De quoy se mêle ce follastre ?
Voilà questions à merveilles...
Pourquoy ? c'est que ces demoiselles
Portent grans queues pour s'esmoucher
Plus près des oreilles et toucher,
Se métier leur est, a leur chef.⁹
- 6 La dénonciation d'un habit qui ferait le moine n'est sans doute pas propre à cette époque. Mais le thème parcourt avec insistance la littérature, moteur du rire ou de l'inquiétude :

vingt-neuf des pièces comiques du recueil Cohen reposent sur la satire du vêtement et de son inadéquation avec l'être qui le porte, qu'il soit prétention ridicule ou déguisement trompeur¹⁰.

- 7 Face aux « obliques voies » que prend la vérité, face à un langage opaque, force est d'appeler à des qualités herméneutiques chez les récepteurs. Le livre, recueil de nouvelles, album de poésies, se diffracte, offrant au lecteur son labyrinthe¹¹. Le théâtre profane participe pleinement à ce mouvement culturel : on y dénonce le vêtement mensonger tout en s'en vêtant. Pourtant Jelle Koopmans a montré comment le théâtre médiéval comique, fondé sur l'indétermination identitaire, utilise curieusement peu le masque comme accessoire de théâtre¹². Ce n'est qu'au début du XVI^e siècle que le « masque », terme peut-être emprunté aux traditions italiennes¹³, est compris comme un instrument d'anonymat qui protège celui qui énonce le discours. Auparavant il ne voile pas l'identité du personnage, mais la modifie et en donne une autre. Ne plus être soi-même est simplement ne pas être, comme l'exprime la *Sottie des Gorriers* :

Je ne suis plus moy, ce me semble,
Je ne scay qui je ressemble
Je ne suis point. – Dea, qui peut ce estre ?¹⁴

- 8 Le vêtement de l'allégorie désigne habituellement son essence ; le subvertir est donc un moyen de faire fonctionner pleinement la force du masque.
- 9 La troisième raison de la mode allégorique sur la scène profane repose précisément sur son fonctionnement traditionnel. La *persona* allégorique opère par essence un jeu de dévoilement. L'allégorie affirme un corps, une individualité visuelle ; elle montre la puissance du langage incarné : les noms communs deviennent propres et inversement. Chacun meurt sur scène ; n'est-ce pas le lot commun des spectateurs ? La dimension didactique est renforcée dans ce jeu avec le langage que la sottie exploite jusqu'à ses limites. Les vêtements ou les attributs qu'exhibe l'allégorie la cachent et la disent tout à la fois : voilà qui est éminemment théâtral. Les pièces profanes de la fin du Moyen Âge baisent en effet l'importance habituelle du rapport extérieur/intérieur. Plus souvent énigmatiques qu'évidents, les costumes sont source de dialogue entre la personnification et les autres personnages. L'un des fonctionnements les plus communs des pièces profanes est la scène liminaire de reconnaissance¹⁵. Qu'un nouvel être survienne, et les autres protagonistes engagent aussitôt un déchiffrement de son vêtement, soutenant ainsi la compréhension des spectateurs. Toute la première partie de la *Sotie nouvelle et fort joyeuse des sotz triumpheants qui trompent Chascun* s'articule sur les jeux de scène de Tête Verte et Fine Mine refusant l'entrée à Chacun qui heurte à l'huis de Folie. Ils réfutent d'abord son patronyme :

Fine Mine :
Comment est vostre nom ?
Chacun :
Chacun.
Tête :
Chacun, dea !
Fine :
C'est un grand commun.
Tête :
Chacun, ce sont beaucoup de gens !¹⁶

- 10 Le nom allégorique, ramené à son sens propre (Chacun, c'est tout le monde) perd son efficacité identitaire. Mais sous la robe commune qu'il porte, Chacun cache un costume de sot, à la joie de ses interlocuteurs :

Tête :
 Qu'est-ce cy, sang bieu ?
 Fine :
 Seurement,
 Chacun est de nostre livree.
 Tête :
 Vé le caché soubz la robe !¹⁷

- 11 Chacun quitte alors l'indéterminé de son nom pour atteindre un statut littéraire, celui de fou, devenant, comme le dit Tête Verte, un « vrai » personnage. Le costume de théâtre se cache ici sous la livrée des gens ordinaires, pour révéler le vrai visage de l'allégorie : celui d'un compagnon de folie.
- 12 Qui pourtant se masque sur la scène des sotties ? Les jeux de costumes des Sots et des allégories qui leur font face ou qui sont parfois leurs complices sont-ils fondamentalement différents ?
- 13 Par définition Folie, Mère Sotte et ses suppôts sont des personnages déguisés. Leur masque révèle paradoxalement leur statut scénique, puisqu'il est souvent stéréotypé. Arborer un visage « brouillé » ou enfariné, un vêtement bigarré, c'est immédiatement revendiquer une identité qui s'exprimera par une parole libre et débridée. Remarquons cependant que le costume du fou ou du sot est rarement donné sans mise en scène. Le spectateur voit souvent le sot se dévoiler lui-même, montrer son costume, se maculer le visage : il y a là une transformation thématique comme jeu dans un théâtre qui se veut miroir déformant du monde « réel » - ce monde n'étant au fond qu'apparence. Le déguisement du fou est un geste volontaire qui peut parfois se heurter à la réalité politique. C'est ainsi que dans la *Sottie des Béguins* de 1523, à l'annonce que son amant Bon Temps est toujours en vie, Folie convoque ses Sots pour qu'ils jouent une pièce en l'hommage de celui-ci ; mais le manque de costumes rend la chose difficile, même si Folie confectionne elle-même de sa chemise les chaperons à oreilles des Béguins :

Folie :
 Vous jouerez donc car j'en feray
 Plutôt du bout de ma chemise.
 Pettremand :
 Trop courte est.
 Folie :
 Je l'allongeray
 D'un fol que pour ce enfanteray ;
 Puis sera bien longue a ma guise¹⁸.

- 14 Malgré les efforts de Folie, les costumes restent pourtant défectueux. Le chapeau n'a qu'une oreille, le manque s'inscrit dans le masque et on refuse de jouer :

Gaudefroy :
 Ha ! sans la droite
 Oreille nous ne jouerons rien ! (p. 295)

- 15 Ce costume inachevé du Sot a naturellement un sens satirique : la liberté de dévoiler les tares de la société étant symboliquement équivalente à l'intégrité du déguisement, la perte de l'oreille exprime donc la présence de la censure. Claude Rousset, l'un des Sots de la compagnie, ajoute :

L'oreille qu'avons interprète
En mal ce que disons pour bien. (ibid)

- 16 Le costume complet garantissait l'impunité des discours dénonciateurs. Sans masque, pas de révélation ; au déguisement inachevé répond une parole masquée, imparfaite, à double entente. Ôter ou mettre le masque, on le voit, est un moteur spectaculaire et idéologique des sotties¹⁹.
- 17 Mais si les sots se masquent, en un geste de revendication identitaire, d'un costume reconnaissable, il en va différemment de leurs partenaires allégoriques. Ceux-ci n'échappent pas à la folie du déguisement, mais y répondent autrement. Contrairement aux sots, le masque contredit leur fonctionnement herméneutique. Deux logiques du masque sont alors en jeu. On sait que l'allégorie traditionnelle exhibe par son apparence son sens et assure la transparence de sa parole ; les sots entrent dans la même logique, mais en la déplaçant vers un déguisement/vérité. Les allégories des sotties se placent donc dans un système où leur fonctionnement propre est déjà assumé par d'autres personnages, ce qui nécessite de leur part un complet changement de point de vue. Voilà sans doute pourquoi à la différence des sots qui partent à la recherche de leur habit pour compléter par leur apparence leur identité théâtrale, les allégories disjoignent au contraire une essence incertaine de la stabilité du vêtement. Ce sont elles qui se « masquent » au sens moderne du terme, liant l'inanité de leur *persona*, Chacun, Tout le Monde, à des identités dénoncées comme vaines – ajoutant l'anonymat à l'indétermination.
- 18 Reste maintenant à savoir quels sont les divers fonctionnements du déguisement pour une allégorie de sottie. Nous en distinguerons trois : l'imposition d'un costume – le masque est alors une agression et le personnage une victime ; le jeu de costume comme dénonciation politico-sociale – on arrache alors une identité allégorique alléguée pour la remplacer par une autre, voire pour ôter à la personnification sa fonction de trope ; enfin le costume revendiqué comme une identité volontairement trompeuse – ce qui est souvent le moteur de l'action. Il faut remarquer que certaines pièces peuvent croiser ces fonctionnements. Dans la *Moralité à quatre personnages c'est à savoir Chacun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde*, le Temps surgit habillé « sauvagement », provoquant la surprise de Chacun et Plusieurs, leur interrogation sur l'identité du nouveau venu puis sa reconnaissance :

Chacun :
C'est le Temps qui court,
Je le cognois au vêtement.²⁰

- 19 La stabilité de la figure, aussitôt affirmée, est remise en jeu : le Temps, aux yeux médusés de ses comparses, change de costume, devenant prêtre, chevalier, laboureur. Sa maîtrise des stéréotypes sociaux répond à sa vélocité dramatique. Le Monde, accouru au spectacle et fasciné par tant de virtuosité, finit « renversé » par les trois autres, ses habits mis sens dessus dessous. Il est quant lui un exemple du premier type d'allégorie, passif face à la destruction de son être moral, exprimé par le *bestournement* physique :

Le Temps :
Ca donc, il fault
Que tu deviennes fin & cault
Et afin qu'on te congnoise
Vêtir te fault a la renverse
Et prendre aussy nostre livree [...]
Chacun :

Le Monde est à c't' heure renversé ! (*Ibid.*, p. 25)

- 20 L'imposition d'un costume souligne la passivité d'une *persona* allégorique perdue dans le monde des faux-semblant. Notons cependant que celle-ci peut être une cible consentante : dans la pièce citée précédemment, Le Monde accueille avec un certain plaisir un costume qui le fait entrer dans l'univers du mal. Dans certaines œuvres, le motif de l'habillement allégorique peut devenir positif. *La Sotie des Sots qui remettent en point Bon Temps*, montée peu après le mariage de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, est une pièce optimiste et élogieuse, où Tout Étant, dénudé par les guerres passées, retrouve un habit. Bon Temps²¹, réapparu après une longue captivité loin de France, y acquiert lui aussi des mains du Général d'Enfance, un habit rutilant, symbole de son retour en grâce :

Sotte Mine :
 Bon Temps, endossez cette robe
 Et ce chaperon.
 Bon Temps :
 Vive Enfance !
 Tête Légère, en vêtant Tout :
 Afin que nul si ne vous lobe
 Ca, Tout, endosse ceste robe.
 General :
 Que Bon Temps de ma court ne hobe
 Ne Tout aussi : c'est ma plaisance.²²

- 21 Le second type de déguisement proposé à l'allégorie est un jeu de masques dangereux, où un personnage allègue par son costume et son langage une fausse identité qui sera bientôt découverte. La superposition des vêtements en est le jeu de scène le plus commun, lié à une dénonciation politique, sociale, mais aussi idéologique qui ébranle le système herméneutique du trope. Dans la *Sottie du Prince des Sots* de Pierre Gringore, ce jeu est profondément polémique. Sainte Église, ennemie du Prince, prend le visage de la Guerre, se transformant en matamore agressif – une attaque transparente contre le pape Jules II dans la querelle qui l'oppose au roi Louis XII. L'affrontement des pouvoirs temporel et spirituel s'exprime avec une violence dangereuse, avant qu'Église se voit arracher son masque et redevienne Mère Sotte, la compagne désobéissante du Prince des Sots :

Le Prince :
 Pour en parler reallement
 D'Église porte vêtement,
 Je veux bien que chacun le note [...]
 Le Premier Sot :
 Peut-être que c'est Mère sotte
 Qui d'Église a vêtu la cotte
 Parquoy y fault qu'on y pourvoye²³.

- 22 L'ancrage politique du discours se déplace alors vers l'univers littéraire, Mère Sotte reprend sa place, le monde des sots reforme sa cohérence et désamorce ainsi la force pamphlétaire de la pièce. Mais ce retournement signe la perte de l'allégorie, le trope étant devenu masque trompeur.
- 23 La superposition des vêtements allégoriques et du costume du fou est fréquente sur la scène des sotties. Elle n'implique pas cependant une adéquation des identités. Mère Sotte n'est pas Sainte Église. De la même façon, dans la *Sottie des Trompeurs* déjà citée, si Chacun se révèle Sot sous son habit commun, il n'accède pas au rôle de trompeur et n'a jamais la

maîtrise des faux-semblant. Il se fait bernier par le Temps qui lui propose, pour compléter son vêtement, des attributs piégés :

Le Temps :
 Hola !
 Écoutez, Chacun, tenez, là :
 Jouer faut de cet instrument
 Au jour d'huy de ça et de la
 Qui veult regner avec le Temps.
 Chacun :
 Et comment le nomme-on, comment ?
 Le Temps :
 Une trompe ! (ibid, p. 46)

- 24 Mais la trompe trompe, l'activité toute neuve de l'apprenti faussaire Chacun se traduit finalement par un échec : n'est pas trompeur qui veut.

Adonc doit Chacun souffler et sa trompe ne dit rien.
 Chacun :
 Bon gré monseigneur saint Gervais !
 Je voy bien que suis attrappé :
 Ma trompe ne vaut pas deux noix,
 Par trop tromper je suis trompé. (ibid, p. 48)

- 25 Il arrive enfin que les allégories ne soient plus les malheureux objets d'un masque qui les piège ou des sots déguisés, mais des meneurs de jeu dont la puissance repose sur un masque déceptif. La fixité allégorique n'est plus qu'un prétexte pour une effarante complexité identitaire, qui piège les autres personnages dans leur tentative d'interprétation. Les héros maléfiques de ces pièces sont alors des manipulateurs de discours, non plus l'innocent Chacun ou le positif Bon Temps, mais des symboles de la société contemporaine, le Monde comme il va, le Temps qui court. La présence de ce dernier est un *topos* des sotties françaises de la fin du XV^e siècle, lorsque ces pièces adoptent un point de vue dénonciateur et moralisant sur la corruption politique et sociale du temps. Il ne s'agit plus alors du rapport d'une *persona* allégorique à un déguisement, ou d'une superposition d'identités, mais de changements incessants de costumes. Ceux-ci ont pour conséquence la non-reconnaissance par les autres protagonistes d'un corps désormais caractérisé non plus par la fixité, mais par le mouvement. Dans la *Moralité à quatre personnages*, le dialogue de Chacun et Plusieurs est interrompu par le passage en trombe du Temps qui court qui, conformément à son nom, traverse la scène en courant.

Ici vient le Temps-qui-court par devant eux, puys se retire.
 Plusieurs :
 O ! Qu'est-ce là qu'en cette instance
 Va courant si légèrement ?
 Chacun :
 Hein ? Qu'as-tu vu ?
 Plusieurs :
 Certainement,
 Qui ce peut être ne say pas.
 Il a sy tost fait son trépas
 Que je ne l'ay peu adviser.
 Chacun :
 Bien te le seusse deviser
 Sy je l'eusse vu.
 Plusieurs :
 S'il revient, tu le verras.
 Chacun :

Il le convient.

Ici passe le Temps par devant eux en courant. (*ibid*, p. 11)

- 26 Surprise du coup de théâtre, attente, jeu de cécité retardant le dévoilement d'un nom qui s'est fait mouvement physique : la scène de reconnaissance qui permettait au public de lire l'allégorie en même temps que les personnages de la pièce est ici réutilisée et pervertie puisque le mouvement a remplacé la stabilité herméneutique. Dans la même *Moralité*, le Temps cherche à éblouir Chacun et Plusieurs par son aptitude à adopter des masques sociaux à chaque fois différents, incarnant tour à tour les différents états de la société :

Plusieurs :

Ce bonnet rond ?

Le Temps :

Devez savoir

Que sy n'y a guerre ou débats

En l'Église prens mes ébas

En courant les bénéfices [...]

Chacun :

Or ça tant de vieulx intrumens !

Déclarez-nous, que servent ilz ?

Le Temps :

Quant à cela sont vieux outils

Dont jadis souloye labourer... (*ibid*, pp. 17-18)

- 27 L'explicitation des costumes allégoriques dans ce type de sottie semble une façon de dénoncer la facticité du discours identitaire : l'acte autoritaire par lequel la personnification dit « je suis » suscite désormais la méfiance. Que reste-t-il de l'allégorie ? Non plus la stabilité d'une incarnation conceptuelle, mais le mouvement d'une image, d'un proverbe, joués par un trope acteur de lui-même. Le Temps qui court court, la personnification retrouve son origine métaphorique. Lorsque le costume devient l'origine du discours et non plus son expression, tout peut devenir allégorie et l'allégorie peut tout devenir²⁴.

- 28 Le fonctionnement de ces personnifications déroutantes est donc, on le voit, souvent mal aisé à définir. Est-ce la fin du trope allégorique classique ? Nous préférons voir dans ces tentatives dramaturgiques fondées sur les relations de la personnification et du masque un témoignage de nouvelles réflexions sur le rôle du théâtre à la fin du Moyen Âge. En portant l'allégorie médiévale à ses limites, les auteurs de sotties tentent sans doute d'explorer les potentialités de leur écriture dramatique. Dans la *Farce morale à cinq personnages*, c'est à savoir *Métier*, *Marchandise*, *le Berger*, *le Temps qui court* et *les Gens*, *Métier* et *Marchandise* assistent, encore une fois, à divers déguisements du Temps, qui finit par arborer un masque, « un faux visage brouillé », point culminant de la perte de sens. Mais le Temps lui-même n'est que le suppôt de *Les Gens*.

Le Temps s'en va quérir un personnage qui est vêtu d'une mante et doit avoir un faux visage par derrière la teste et doit aller à reculons. [...]

Le Temps :

Coignoissez qu'ilz ont grans oreilles

Ilz ont beaux yeulx & ne voyent goutte.

Et sy ne faictes quelque doubte

Qu'ilz ont conditions saulvages :

Ilz vous montrent leur faux visage

Car ilz parlent mal en derriere.

Et pour en scavoir la manyere,

Parles, Gens !
 Les Gens entrent en parlant étrangement :
 Qui sterna ha la
 Fari planga hardet stella
 My hard fiol berty hardit...²⁵

- 29 Les Gens, image du mensonge politique qui permet aux parvenus de s'enrichir, est identifié par le Temps à travers une citation biblique aisément reconnaissable : *videntes non vidunt et audientes non audiunt*. Or dans l'Évangile de Mathieu, 13, 13, qui sert ici de source, cette constatation du Christ sert de justification à l'usage de paraboles allégoriques : *Ideo in parabolis loquor ejus* ²⁶. « Voilà pourquoi je leur parle en paraboles [...] Pour vous, heureux vos yeux parce qu'ils regardent et vos oreilles parce qu'elles entendent. » L'étrange relation entre les énigmatiques Gens et le Temps exprime peut-être, au-delà de la critique sociale, une relation ambivalente au discours allégorique : celui-ci est à la fois un masque cachant le désordre du monde et l'instrument de dénonciation de ce désordre, précisément parce qu'il est un masque. Comme le Christ, la sottie voile sa parole, se cache sous des paraboles pour répondre à ceux qui ne veulent pas voir. Discours du double sens qui rejoint par un biais inattendu le fonctionnement herméneutique d'une allégorie qui sur cette même scène explore sans doute ses limites.
- 30 À travers la folie du déguisement, qui s'accompagne en général d'un dérèglement de la parole humaine, les sotties font de la scène dramatique un lieu où se perd l'identité²⁷. Cachant la parole politique sur une scène fictive, les Sots et leurs antagonistes se cachent eux-mêmes sous de « faux visages », se perdent dans l'empilement vertigineux des accessoires. La sottie est un univers qui fonctionne sur une exhibition constante de la théâtralité, dénonçant les masques du monde par les déguisements de la scène. Sur ce théâtre fleurit l'allégorie. Les personnifications sont partout : elles incarnent, comme l'avait souligné Jean-Claude Aubailly, les adversaires des Sots, les états de la société, le gouvernement et les parvenus qu'il favorise, tel ou tel courtisan honni. Face à un discours du désordre politique qui prend les apparences de l'ordre allégorique, les Sots répondent par une fragmentation de la parole ramenant le vrai ordre du monde (ou du moins le leur) sous le désordre apparent des sens²⁸.
- 31 Cependant le rapport entre allégories politiques critiquées et Sots satiriques n'est pas aussi systématique qu'on pourrait le croire. Les premières ne s'opposent pas toujours aux seconds. Leurs relations au masque semblent une des voies d'analyse pour découvrir les mutations d'un trope, la *persona* allégorique, dans un monde où la hiérarchie de l'apparence et de l'essence est bouleversée.
- 32 Mère Sotte et ses enfants appartiennent à un univers où la vérité s'exprime par le déguisement – celui-ci souvent stéréotypé permettant en fait d'établir un statut scénique clair aux yeux des spectateurs. Qu'en est-il des personnifications qui les rencontrent sur cette scène ? Le nom de l'allégorie dans les sotties ou les moralités profanes passe souvent d'une idée abstraite mais politiquement définie à une référence sociale indifférenciée : Chacun, Tout le Monde, Plusieurs, les Gens. Alors que leur identité patronymique s'évanouit, leur présence emplit la scène de métamorphoses : corps renversé, visage déguisé, langage brouillé et opaque. Ce jeu complexe entre le déguisement où se perd la référence stable de la figure et l'incarnation de sa propre image semble une autre façon de faire fonctionner la *senefiance* allégorique. D'autre part, la relation aux masques permet d'affiner la lecture scénique de ces personnifications. Toutes n'ont pas le même rôle. Lorsqu'elles incarnent un public anonyme, Monde, Chacun, elles sont en général les

victimes plus ou moins résignées d'un déguisement qui les fait entrer dans l'univers du mensonge, palliant par une fausse identité à leur anonymat originel. Le masque donne alors un visage à l'allégorie – fût-il un « faux visage » – en l'intégrant au règne des apparences. Lorsque l'allégorie possède déjà une personnalité propre, qu'elle soit Église ou Royauté, la fonction du déguisement s'inverse. L'identité alléguée se révèle superposition de vêtements et usurpation de pouvoir. La force polémique de ces masques à double détente est évidente et fait de la sottie une scène politique de première importance à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. Enfin, l'allégorie peut incarner le pouvoir social. Temps qui court, Monde, elle est meneur de jeu ; le « faux visage » devient son unique identité. L'allégorie est alors une pure actrice : elle règne sans partage sur un monde qui s'est fait théâtre.

- 33 Le langage par lequel l'individu se voile autant que se dévoile est au cœur de la problématique de l'ambiguïté des signes, obsession du Moyen Âge finissant et dont la scène est l'espace privilégié. La voie ouverte par la sottie n'implique pas, malgré les apparences, une attaque contre l'allégorie qui signerait la mort de cette écriture. Elle semble plutôt une remise en cause de l'ordre des sens qui se jouent dans le trope, transformant son fonctionnement classique en espace expérimental. L'allégorie, démembrée et reconstruite, se cachant sous des masques et voilant son identité, y découvre peut-être des potentialités originales. En explorant les limites d'une figure médiévale, la scène profane participe ainsi, dans ses questionnements, aux profonds changements qui animent la culture littéraire française au seuil de la Renaissance.
- 34 elit.

NOTES

1. *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études publiées par M.-L. Ollier, Paris, Vrin/Presses universitaires de Montréal, 1988, p. 11-21, citation p. 15.
2. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1894, édition remaniée 1951, Paris, Vrin, p. 214 : « Il ne vaut pas la peine d'insister sur la trop nombreuse catégorie des pièces allégoriques. »
3. Un pareil travail a été réalisé par l'ouvrage pionnier de W. Helmich, *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen, M. Niemeyer Verlag, 1976. Mais l'ouvrage, envisagé originellement en deux tomes, ne porte finalement que sur la production religieuse.
4. A. Leupin, *Fiction et incarnation : littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993 ; F. Cornilliat, *Or-ne-mens, couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1996, p. 587 et suivantes.
5. G. d'Ockham, *Opera theologica II : Distinctiones II, III*, éd. G. Gal et S. Brown, New York, 1967.
6. L'ockhamisme de la sottie, démontré par O. Duhl (*op.cit.*, p. 69 et suivantes) doit ainsi être nuancé lorsque les Rhétoriciens comme Gringore utilisent ce genre, car ces écrivains utilisent généralement les hésitations théologiques contemporaines pour enrichir de tensions

leurs œuvres. Voir dans le cas de la poésie des Rhétoriciens, M. Randall, dans *Poétiques de la Renaissance*, éd. F. Hallyn et P. Galland-Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 238 et suivantes.

7. J. Dufournet, « La génération Louis XI » dans *Le Moyen Âge*, 98 : 2, 1992, p. 227-250. À la fin de la Guerre de Cent Ans, se développe également une nouvelle culture ostentatoire, comme le montre Michael J. Freeman, « On Laughter in the Waning of the Middle Ages », in *French Humour*, éd. John Parkin, Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 39-59. Nous remercions A. Armstrong de cette suggestion.

8. Sur l'importance du thème du vêtement et de la mode au théâtre, J. Koopmans, « Les éléments farcesques de la sottie farcesque » dans *Farce and farcical Elements*, éd. W. Hüskens & K. Schoell, Amsterdam - New York, Rodopi, 2002, p. 121-141.

9. *Recueil Trepperel, les sotties*, éd. par E. Droz, Paris, Droz, 1935, p. 194. Les citations proposées dans cet article sont données en orthographe modernisée afin d'en faciliter la lecture. Quand besoin est, un terme moins usuel peut être traduit en note. Ici : *être métier*, avoir besoin.

10. G. Cohen, *Recueil de farces inédites du XV^e siècle*, Cambridge, Mss, The Medieval Academy, 1949. Ce livre a livré au public l'une des plus importantes collections de farces et sotties, datant du 16^e siècle (malgré le titre donné par le premier éditeur). C'est un recueil de grande ampleur, essentiel pour la connaissance du théâtre profane médiéval. Mais l'accessibilité réduite de son édition et sa présentation parfois peu scientifique (modernisation orthographique, peu de notes) en rendaient jusqu'ici l'utilisation peu aisée. J. Koopmans en prépare une nouvelle édition.

11. J. Cerquiglini-Toulet, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle*, Paris, Bordas, 1993, en particulier p. 89 et suivantes.

12. J. Koopmans, « Et doit avoir un faux visage par derrière » : masques et apparences dans le théâtre profane français (1450-1550). » dans *L'immagine riflessa*, N. S. Anno IX, 2000, p. 267-283.

13. Le terme de « masque » est attesté en français à partir d'un arrêt de 1506 qui condamne son usage excessif. Auparavant les textes parlent surtout de « faux visage ». Voir J. Koopmans, art.cit, p. 272.

14. E. Picot, *Recueil général des sotties*, Paris, Firmin-Didot, 1902-1912, t. I, n° 5, v. 428-430.

15. Ce type de scène n'est pas propre au théâtre, elle ouvre en général les récits allégoriques contemporains, des *Exposicions sur Vérité mal prise* de George Chastelain (1460) au *Temple d'Honneur et de Vertus* de Jean Lemaire de Belges (1503). C'est un indice de la communication qui existe alors entre la rhétorique théâtrale et la rhétorique narrative. Cf. Cl. Thiry, « Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle : intersection et interaction du narratif et du dramatique » dans *La langue, le texte, le jeu. Perspectives sur le théâtre médiéval. Actes du Colloque International de Montréal*, Montréal, Ceres, n° 19, 1986, p.203-244

16. *Recueil Trepperel, les sotties*, op.cit, pièce III, p. 37.

17. *Ibid.*, p. 41-42.

18. *Sottie des Béguins*, *Recueil général des sotties*, éd. E. Picot, pièce XV, p. 291.

19. J-C. Aubailly, « Les masques de la communication dramatique à la fin du Moyen Âge » dans *Les Cahiers de Varsovie*, 19, 1992, p. 87-98 ; sur les jeux de costumes des fous et sots, H. Arden, *Fool's plays. A study of the satire in the sottie*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 50 et suivantes.

20. *Sottie des Trompeurs*, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, éd. par A. Leroux de Lincy & F. Michel, Paris, Techener, 1837, Reprints Slatkine 1977, t. I, n°42, p. 11.
21. Sur ce personnage, voir J.-L. Roch, « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) » dans *Médiévales*, 22-23, printemps 1992, p. 187-206.
22. *Recueil Trepperel*, *op. cit.*, pièce XII, p. 278-279. *Lober* : tromper ; *hober* : bouger.
23. P. Gringore, *Le Jeu du Prince des Sots*, éd. par A. Hindley, Paris, Champion, 2000, p. 113.
24. Sur ces mutations de l'allégorie sur les diverses scènes de la fin du Moyen Âge, nous nous permettons de renvoyer à notre étude « *Finis allegoriae* : un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV^e – XVI^e siècles) » dans *Mainte belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, éd. par D. Hüe, M. Longtin et L. Muir, Orléans, Paradigme, 2005, p. 117-144.
25. *Mestier et Marchandise*, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, éd. par A. Leroux de Lincy & F. Michel, Paris, Techener, 1837, Reprints Slatkine 1977, n° 72, p. 25.
26. Voir J. Koopmans, « Et doit avoir un faux visage par derriere », *art.cit.*, p. 279 et suivantes pour une analyse scénique de ce passage.
27. J.-C. Aubailly souligne cette mutation par une formule frappante : « Le théâtre de l'illusion devient le théâtre du masque. » dans « Les masques de la communication dramatique à la fin du Moyen Âge », *art.cit.*
28. Pour le rapport idéologique des fous à l'allégorie, voir Olga Duhl, *op.cit.*, p. 90-91.

RÉSUMÉS

Résumé : Sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles abondent masques et déguisements. Tous les acteurs n'en sont pas pourtant revêtus et le sens du costume change selon l'identité du personnage, notamment dans le conflit qui, dans les sotties ou les moralités, oppose Sots et allégories. Le port du masque désigne le Sot et sa parole dénonciatrice : le « faux visage » est, paradoxalement, gage de liberté. Mais lorsque les allégories se déguisent, c'est le fonctionnement de la figure qui est mis en jeu : celle dont l'apparence était l'essence ne peut normalement porter le masque. Les divers types de relations entre l'allégorie et le déguisement créent sur scène une confusion comique autant qu'inquiétante, qui est souvent le moteur de l'action. Les relations au masque des divers personnages de théâtre sont une voie d'analyse pour mieux comprendre une époque majeure de la réflexion sur la représentation et sur les tensions entre apparence et essence.

Abstract : Masks in Drama : Allegory and Costume on the French Comic Stage (15th-16th c.). In French comic theatre of the 15th and 16th centuries, masks are commonplace. However, they are worn only by specific figures, and dress changes its meaning from one character to another, especially in the conflict between Fools and allegories in morality plays or *sotties*. Wearing a mask marks out the Fool and his provocative speech : paradoxically, a 'false face' means freedom of expression. But when allegories put on disguises, the very trope of allegory is threatened : its essence lies in appearance, and therefore precludes the use of masks. The different ways in which

allegory can be 'disguised' on stage provoke comic and often disturbing confusions, which often drive the action. The links between mask and character provide an important approach to the problem of representation in a period which saw considerable reflection on this issue.

AUTEUR

ESTELLE DOUDET

Estelle Doudet est maître de conférences en langue et littérature française du Moyen Âge à l'université de Lille 3 et elle est rattachée à l'IRHiS - UMR 8529 université de Lille 3 - CNRS. Spécialiste de la culture bourguignonne et des Grands Rhétoriciens, elle s'intéresse aussi au passage du Moyen Âge à la Renaissance et à son expression en langue française, à travers notamment les arts du spectacle profanes (1450-1550).